

# 戦後初期における労働者の演劇実践

## —生活の演劇的形象化をめぐる—

小 川 史

### はじめに

本研究は、第二次大戦終結直後、すなわち1945年8月以降、数年の間に日本各地でおこなわれた民衆の手による演劇活動を取り上げ、その特性を生活の形象化として、教育学の見地から描こうとするものである。当時の演劇活動の主体は主として農村青年と労働者であったが、本研究では労働者の活動、いわゆる自立演劇の実践に視点を絞り、とくに先鋭的な実践を展開した鈴木政男の実践に着目する。

その際、重要な点は二つある。ひとつは、労働者が内容に説得力をもたせるために言葉や演技などの表現みずからのものとしなければならなかったこと、もうひとつは、その表現が主として資本家—労働者という権力構造のなかで労働者の政治的表現になる潜在性をつねに秘めていたことである。この時期、演劇実践において目指されていたのは、労働者がみずからの生活文化を演劇の形式において形象化することであった。そしてこの生活を描くにあたって、とくに労働者演劇の作家が念頭に置かなければならなかったのは、労働者がはたらく職場、それもみずからそこに属している具体的な職場であった。

本研究は、こうした特性をもつ労働者の演劇実践を取り上げるものである。

### 1 労働者にとっての演劇表現

一般に、演劇を首尾よくおこなうには、演技者がその演技すなわち演劇表現にリアリティーをもたせるために、台詞として与えられた言葉をみずからのものとしなければならない。その際、既成の脚本はかならずしもそれを演ずる者にとって自分たちの表現への意欲にふさわしいものであるとは限らない。

たとえば、横河電機演劇部で自立演劇の実践をおこなっていた三川八十一は、自立演劇の活動のなかで、有島武郎の脚本「ドモ又の死」を取り上げたことがあった。「しかし、その脚本は、ぼくたちの生活や思想となんと離れていることだろう。ぼくは今なお、あの作品のもつ白樺派特有の純粋さを認めてはいる。しかし、部員は自己批判した。結論。『これは、われわれのとりあげるべき作品ではない』——と。人は常に誰でも表現しないではおれない何ものかを持っている。——が、あの脚本にはぼくたちが今日是非とも表現しなければいけない何ものかがないのだつた<sup>(1)</sup>」〔傍点引用者〕。「ド

モ又の死」の内容は「演技をばらばらにし、セリフは宙にういてしま<sup>(2)</sup>」う事態をもたらしただため、結局この脚本を取り上げることを止めた、という。

既成の職業作家の脚本であっても、基盤としている作者の経験や認識が、戦後の労働者にとってあまりに遠いものである場合、それを十全な表現にもたらしことは難しい。創作が作者の経験や認識に裏打ちされたものである以上、脚本の不在は単に職業作家が急いで埋め合わせることのできる性質のものでは決してないことが分るし、さらに言えば、そこにはより深い経験の断絶が広がっていったのである。つまり、当時、労働者たちにとって適当な脚本が不在であったことは、単に量的な問題なのではなく、労働者のあいだで共有された経験を形象化した作品が不在であったことにほかならない。

こうして、演劇において表現を志す労働者が取り得る選択肢は、自分たちの感覚とずれを含んでいようがいまいが、既成の手頃な文芸作品を演じるか、あるいは自分で創作するかのいずれかとなるのであった。後者の道を選んだ場合、労働者たちにとっては、その表現の過程がつねに獲得的な過程となった。それは言葉を自身のうちに肉体化し、演技を納得のゆくものにする意味で、また、演劇の上演を通したはたらきかけの意味で、そうなのである。

三川は、「ドモ又の死」を練習した際、この脚本に「是非とも表現しなければいけない何ものがない」ため、「演技をばらばらにし、セリフは宙にういてしま」う事態がもたらされたことを述べていた。ここでは、表現への欲求が具体的なその者自身に基づいたものであること、したがってその表現への欲求に適合し得る脚本は、すぐれていると見なされたものならばいかなるものでもよいわけではないことが、自覚的に示されている。つまり、表現する者が、みずから表現するのに相応しい言葉で書かれた脚本が必要なのであり、ある場合にはそうした脚本を探し、ある場合にはみずからの手で書き、表現への欲求とのバランスを維持し得る形で、下村正夫の言葉を借りれば、「頭ばかりのはたらきではなく、生活体としてこの〈からだ〉自体で腑におちる<sup>(3)</sup>」ように、表現をみずからのものとしなければならないのであった。

そして、労働者にとってこうした表現が可能となるよう積極的に関わっていたのが、当時の職業演劇、とくに新劇の人々であった。

## 2 自立演劇の指導をめぐる問題

労働者が職業演劇の人々との関係をどのように取っていったかということは、きわめて重要な問題である。自立演劇の実践者は、職業演劇の人々との関係を通して、多くの事柄を学んでいる。だが同時に、両者の間には社会的な次元での経験のずれがあり、認識の違い、さらには演劇観の違いがあった。本稿で後に取り上げる鈴木政男などに明瞭であるように、自立演劇の実践者は、職業演劇人に対峙してもいたのである。本節ではその問題を、職業演劇の人々が拠り所としていた演劇観、そして労働者への関わり方はいかなるものであったか、逆に労働者の方からは職業演劇の人々にどう関わっていたのか、という点から検討したい。

### （１） 職業演劇人の指導のあり方をめぐって

新劇はリアリズムを拠り所としている。基本的にリアリズムでは、「人間の生活の中にある現実の再現<sup>(4)</sup>」が重要視される。それには、「単に部分部分を出したのではなく、これをよく調べて、しかもこの中からなにが一番特徴であるかということをはつきり掴んで、この特徴的なものを生かすために正確な部分を誤りなく写し出すこと<sup>(5)</sup>」が必要だとされる。

この考えは、より実際の次元ではどのような指導に通じてゆくのか。たとえば日本共産党の宣伝芸術学校で戯曲作法を教える際、村山知義は、「まづ一番よく知つてゐる題材を取り上げること<sup>(6)</sup>」を要望し、「そのためには自分達の日常の生活を取り上げるに如くはない<sup>(7)</sup>」として、書き手の日常から題材を取り出してくることを求めた。そして、「第二に私は何よりもまづ人間を描くこと<sup>(8)</sup>」を求めた。「戯曲に於いてはすべての事柄がみんな人間を通して起り、発展する。即ち事柄はすべて人間の感情性格、思考の反応、発化〔「変化」か——引用者〕、発展の形で現れる。だから、人間が描かれないことは事件が描かれないということである。何等かの政治的、経済的題材を描きたいために、人間を道具に使うという書き方は是非避けねばならぬ<sup>(9)</sup>」と教授した。井上理恵は村山のこの教授に、「戦前の悪しき政治主義を脱しようと教育していた<sup>(10)</sup>」ことを見ているが、おそらくその通りであろう。つまり、リアリズムの要請は、労働者に、脚本が単なる政治的理念の代弁となることを回避させ、現実の人間の姿を見据えることへと促した。宣伝芸術学校で学んだ労働者・堀田清美は、この学校で学んだ成果である脚本「運転工の息子」が卒業試演会で上演されることに決まった後、その稽古開始にあたって次のように述べている。「私は、此の戯曲を演説にならないように、そして、私の工場の人に見てもらうために書いた<sup>(11)</sup>」。

### （２） 職業演劇の人々と労働者との関係

職業演劇の人々は当然のごとく彼らなりの経験と認識の蓄積を持っており、その蓄積を背景として労働者の指導にあたっていたわけであるが、労働者の側もむろん、演劇については経験や技術がないとは言え、みずからの生に基づいた経験と認識の蓄積を持っていた。演劇活動を始め、自分たちなりの表現を獲得しつつあった労働者は、その過程で新たな認識を培い、職業演劇の人々との差異を顕在化させるようになってゆく。

自立演劇の作家たちは、演劇経験の豊富な蓄積をもたない反面、演劇がみずからにもたらす新たな経験に対して、自覚的である。つまり、彼らは、職業演劇の人々にとってすでに自明となってしまう事柄を、新鮮な形で発見する。他方で職業演劇の人々は、自分たちが蓄積してきたものを基準に、自立演劇の人々の技術を批判し、水準を高めようとする。

労働者の発展がさらに批判力を蓄えたとき、彼らは職業演劇の人々に対してより強い対峙の姿勢を示すようになる。八田元夫は、自立演劇の活動をおこなっていた労働者について、「自らつくり出すことが可能になった人達は、その実践の上になつて、はつきりとした批判力をもちはじめた<sup>(12)</sup>」とし、彼らの「専門演劇人に対する〔…〕反ばつ<sup>(13)</sup>」があることを指摘している。それは具体的には

コンクールの審査結果への反発などに示されることになったのだが、たとえば以下に引用する木下順二と鈴木政男の対談にそれが明瞭にあらわれている。鈴木は、「僕にはいろいろな書きたいことがある。テーマはたくさん持っている<sup>(14)</sup>」とした上で、戦争体験や恋愛感などをめぐって、職業作家が書く内容に対する違和を表明する。そしてその違和は、演劇のあり方にまで至る。「僕はね、単に芸術的な面だけでなく、いろいろな人から僕たちが学びとらなければならぬということは、みんな知っているし、相当実行して来ていると思う。けれども僕が不満に思うのは、ですね——これは僕が不勉強でなかなかうまく理解できないのかもしれないけれども、——何かあなた方専門家は、自分たちの仲間——と言ってはおかしいが、そういう人たちに通じるワクがあるような気がしてしょうがない。何か習慣的にそういう芸術の世界というワクがあるような感じがする。というのは、僕が聞いた限りでは、党员作家は別だけれども、それ以外の人は、自分の現実生活が苦しく、生活的に打ちひしがれており、またあらゆる面でいろいろな問題が錯綜しているのに、一人として、それをどうするか、どうしなければならぬか、ということを行っているのを、聞いたことがない<sup>(15)</sup>」。この鈴木的主張は力強いものであり、藤田富士男の言うように、「現場に依拠する労働者でなければ、社会変革の担い手にはなれないとの確信に基づいた言辞であった<sup>(16)</sup>」のである。

このように、職業演劇の人々と、自立演劇の活動をする労働者の間には、一種の緊張関係が存在したのであり、後者は前者に学びつつも、みずからの認識や経験を大事にし、決して一方的な指導の受容に甘んじはしなかったのである。

### 3 労働者の演劇実践 —鈴木政男の実践を中心に—

以下、自立演劇の実践のなかでも、とくに先鋭的かつすぐれたものである、鈴木政男の実践を検討してゆく。その実践は、同じ労働者の意識状態を的確に把握し、そこで共有されている素材を捉えなおすことで演劇的な表現へともたらし、ふたたび労働者に提示することで、意識変革を目指した。それぞれの実践はきわめて個性的な特色を持ち、表現上の工夫をユニークな形で試みている。

1917年生まれ鈴木政男は、自立演劇の作家として後に名を知られてゆくことになるが、本人が述懐しているように、もともと演劇と深い関わりがあったわけではなかった。鈴木自身の回顧によれば、「二十才までを田舎に過し、上京すると間もなく三寸四方の赤紙で屠殺場へ狩り立てられて以来、再度の召集と合せて、足かけ七年も万年上等兵で牛馬のやうにこき使はれ、終戦直前帰還した<sup>(17)</sup>」。その後、1950年のレッドパージで戦場を追われるまで、鈴木は全日本印刷出版労働組合大日本印刷支部で活動続けた。

戦時中を兵隊として過ごした鈴木にとって、『新劇』を見る機会などなかった<sup>(18)</sup>。鈴木の初の観劇体験は1946年2月に邦楽座で公演された「幸福の家」であり、もともと文学青年であった鈴木はこの公演に「圧倒されるような感銘をうけた<sup>(19)</sup>」という。その後間もなく鈴木は、労働者の文化運動の一環として、組合員の青年層と婦人層に呼びかけ、演劇部を組織する。

だが当初その演劇部に集まったのは、鈴木の理想とはかけ離れて、学芸会に出た経験があるとか、

踊りが好きであるとか、唄を歌いたいといった、「他愛もない理由で集った十六、七才から二十一、二十までの少年少女だった<sup>(20)</sup>」。しかし、鈴木は決して悲観しなかったという。「いかに拙いものにせよ、演劇をやるといふ共通の目的を持つた、一つの集団が出来上つたからである<sup>(21)</sup>」。折しも、全国に組織された組合は活動を活発化させており、戦後初となるメーデーに向けて、労働者の連帯の雰囲気昂揚していた。組合闘争の渦中にいた鈴木は演劇部の活動からやや離れてゆくが、彼らを観劇に連れて行ったりもし、徐々に練習を始めてゆく。

その少し後、メーデーの準備に勤しんでいた鈴木は、演劇部員が北村小松の「マダムと女房」を夢中で稽古している姿に眼を留めた。「マダムと女房」は1931年に上映された日本初の本格的トーキー映画作品として知られているもので、とある郊外に引っ越してきた劇作家が締切り間近の原稿を書こうとするが、近所の騒ぎでなかなか進まず、その上隣人のマダムに誘惑され、そこに妻の嫉妬が絡むという内容の喜劇であった。鈴木はそのとき、組合の演劇部がこうした作品を取り上げるようでは、「演劇を通じて従業員を啓蒙し、進んで民主文化の推進力としようとする事など、飛んでもない話<sup>(22)</sup>」だと感じ、多忙ななか、よい脚本を探して歩くこととなる。だが、初心者演技力で出来、しかも組合の線に沿うような脚本はどこを探しても見あたらないので、全く経験のない鈴木が自ら脚本を書くことになった。こうして出来上がったのが、「起ち上つた男たち」である。これは、演劇部全員を出場させるように配慮されたものであった。

この作品は、ちょうどその頃開催が決定していた、全日本印刷出版労働組合の青年部婦人部大会の席上で上演されることになる。鈴木は演劇部の部員たちを説得し、「マダムと女房」ではなく、「起ち上つた男たち」を演じるように奨める。「私は全員が何十人でも出演出来る脚本だから……といふふうに話を進めて行つて、とにも角にも本読みをやるまでに持つて行つた<sup>(23)</sup>」。こうして稽古に入っ

以上のように、きわめて早い時期にユニークな脚本を書いていた鈴木は、さらに活発なものとなってゆく。

ここでは、鈴木の作品として「人間製本」（1948年）を挙げておこう。「人間製本」は当時の演劇界に非常な評判を呼び、さまざまな自立劇団でも演じられた作品である。内容は、ある製本会社の下請工場を舞台に、全国でストライキの波が吹き寄せられるなか、それに対抗しようとする経営者と、組合活動を組織して要求を主張しようとする労働者の闘争を軸に、とくに闘争する労働者とその周囲の人々との葛藤を描いたものである。

この作品は、単に組合闘争をする労働者の姿を描いたものではない。むしろ、下請工場という、労働運動に対してほとんど理解のない場所で組合闘争をおこなう結果もたらされる、さまざまな葛藤が描かれている点、そしてそのなかで労働者であることや、階級闘争に向けた主体の変革への複雑な思いが描かれていることにこの作品の重要性があり、また、観客である労働者にとっても抜き差しならない共感を呼んだのだと考えられる。とくに、会社のおかげで仕事をもらっていると考え組合闘争を

否定する年長の労働者と労働組合に肯定的な労働者との葛藤、主人公とその両親や恋人との葛藤、そして組合活動によって解雇されるのではないかという労働者の不安は、作品に非常な説得力を与えている。これらの葛藤への思い、また解雇への不安は、当時の労働者が潜在的に共有していたものと考えられるが、「人間製本」はこうした潜在的な感情を巧みに形象化したのであった。

舞台は1947年1月、坂田製本工場という、ある印刷会社の下請工場が始まる。1947年1月といえば、かの2・1スト直前の時期であり、全国的なゼネストを前に、革命前夜のような昂揚した雰囲気労働者の間に満ちていたときである。だがそうしたなかであっても、下請であるこの工場には、まだ組合もなく、労働運動に対して理解のある従業員もほとんどいない。それどころか、彼らは給料をもらう前とあって、ダンスや映画、給料の使い道などの話をして盛り上がっている。だがいつしか話題は親会社である太陽印刷のストライキの話へと移ってゆく。太陽印刷がストライキに入ってしまうと、下請工場である坂田製本工場は仕事がなくなるので、従業員達は気が気でない。そのうち、ストライキの是非をめぐり、口論が起こる<sup>(24)</sup>。

年配の製本工 ストライキなんて悪いことだよ。そんな奴は会社でクビにしちまえばいいんだ。

竹内 悪いことじゃないよ！ なんて悪いんだい。

年配の製本工 悪いことじゃねえか！ ストライキばかりやってて……それで会社がつぶれてもしたらどうなるんだい。あそこの連中は会社に稼がせてもらってるって気持ちがないからだよ。

じつは竹内は工場主の坂田と、仕事のできない期間も給料を支給するよう交渉しているのだが、はかばかしくない。竹内の妹で、太陽印刷の婦人部で活動をしている道子は、竹内に組合の必要性を示唆したりもするのであった。そうするうち、給料が支給される時間となり、従業員達はそれぞれ給料を受け取るのだが、その少なさに対してちょっとした不満が出始める。そこで竹内は、組合を作って工場主へ要求を出そうという提案をする。

竹内の言葉に賛同者も出るのだが、そこへ坂田が入ってきたことで、場の空気は一変する。年配の製本工は、坂田に、竹内が組合の話を持ちかけてきたことを告げ口してしまう。坂田はそれを聞き、竹内を別室に連れていったことで、場は騒然となる。終始、「稼がせてもらうだけで、ほんとに助かりますよ<sup>(25)</sup>」という態度の年配の製本工に対して、何人かの従業員が詰め寄り、また、なかには年配の製本工をかばう者もいる。

そこへ、太陽印刷の争議団の青年たちが入ってくる。争議団の一人、作品の主人公である白石徹男（23歳）は、ストライキの状況と会社の経営をめぐる事柄を告げる。それによって、会社は依然組合の要求に応じていないこと、会社が要求に応じなくて済む理由として、刷り上った印刷物のストックを会社側がストライキ前に持ち出し、下請会社で製本させ、売りに出していること、その資金で組合に対抗しようとしていることが判明する。だが、工場の労働者は徹男の言うことを十分理解することができない。「あんたたち、そいじゃ、あたしらに仕事をしないでくれって言うのかい」、「せっかく

仕事が続くようになったのに、それじゃこっちが困ることになるじゃないか」、「おれたちが仕事しないかわり、お前さんがたはおれたちを養ってくれるとでも言うのかね」などと、口々に言う<sup>(26)</sup>。このやりとりの直後、竹内が戻ってきて、解雇されたことを口にし、その場の者達が驚き、第一幕は終る。竹内は以後、太陽印刷のストライキに加わってゆく。

第二幕は白石徹男の実家である。ここでは、徹男の活動が呼び起こす家族への波紋が描かれる。白石家は、かつて鳩山家とも関わりがあったが、今は零落している。製本工場の従業員と同様、家族の者は皆、徹男の活動をほとんど理解していない。

白石家の人々が話をしているところに、工場主の坂田がやってくる。坂田は、徹男のストライキ活動のことを告げに来たのであった。それに対する、「何か失礼なことでも申し上げたんじゃないでしょうか」という父・靖造と、「どうも世間知らずなものですから」という母・ふじの対応から、徹男の活動に対する彼らの無理解が示される<sup>(27)</sup>。さらに坂田は、ふじや近所の女性がしている坂田製本工場の内職の仕事を増やすことを持ちかけ、前金を父に手渡して帰ってゆくのであった。つまり、現金と引き換えに、徹男の活動をやめさせよ、という交換条件である。さすがにふじは「そんなお金——すぐ返ってきて下さい」と父に詰め寄るが、父は出て行ってしまう<sup>(28)</sup>。その後、帰宅した徹男は、坂田の来訪を聞き、驚愕する。そこへ父が戻ってくる<sup>(29)</sup>。

靖造 お前はあそこの職工どもをおだてあげて、組合を作らせようとしたそうじゃないか。いくら組合に夢中になつたつて、わざわざ坂田さんとこまで行つてやる馬鹿があるか。だいいち竹内なんてやつは、ひどい怠け者だつていうじゃないか。

徹男 それは坂田の口実ですよお父さん。坂田はね、組合をつくろうとした竹内さんをクビにしたり、会社の宮内常務なんかと一緒になつて、こんどの争議を機会に、ぼくたちの組合を切りくずそうとしているのですよ。

靖造 それはお前のひがみというやつだ。

徹男 ひがみじゃありませんよ。お父さん——お父さんはどんなつもりで坂田さんなんかに頼まれて折り仕事を配つて歩いて居るんです。ぼくたち二千人の従業員は、いま歯を喰いしばって会社と争議をやっているんですよ。いまお父さんが坂田に頼まれてやつてゐることは、ぼくたち二千人の従業員の顔に、唾をひっかけて歩いていると同じことなんだ。

靖造 ばか！ お前はすぐそういう口のきき方をする。

こうして両者は平行線を辿ったまま言い合いはエスカレートし、最後はふじが泣き叫んで幕を閉じる。

第三幕は太陽印刷である。ストの実行委員達は、製本工場をいかにしてストに参入させるかを話し合っている。徹男は「封建的な主従関係」での結びつきの強い工場の性格を述べ、他の委員は話し合いを通して説得することが必要だと述べる。舞台はストの場面に突入してゆき、最終的に工場の従業

員もストへ参入してゆくことになる。

だが以上まで見てきたことから分るように、その道のりは、徹男にとっては苦悩に満ちたものであった。彼は家族関係と組合活動との間で思い悩み、自分を鼓舞するために「坂田も含めた敵の階級」を「心の底から憎むようにならなくちゃいけない」と言うが、この徹男の言葉は、それを聞いた恋人の道子にも強い反発を感じさせてしまう<sup>(30)</sup>。

道子 あたしあなたのような気持にはなれないのよ。あたし……なれないわ。

徹男 （半ば自分へ）なれないことがあるもんか。

道子 徹男さんは、すぐそう自分できめてしまうんですもの。……あたし、なれないわ。あたし……この頃ね、あなたが羨ましいような、恐いような気がするの。何だかねえ……自分でいうものが、いつも中途半端な気がしてしょうがないのよ。

このやりとりは、「人間製本」のなかでもっとも重要な部分である。おそらく、この「なる」、つまり階級闘争へ向けた主体の変革をめぐる、懷疑、羨望、恐れが「人間製本」の根本的なテーマであり、それは、しばしばこの脚本について言われるような社会矛盾の構造的な認識という問題を凌駕するものである。

木下順二は「人間製本」について、「論文で書いても十分あれだけの感銘を書けるという印象を受けた<sup>(31)</sup>」としている。これは確かにもっともな印象であり、「人間製本」には社会矛盾の構造を、形象化というよりもむしろ説明しているような趣がある。実際、その説明だけならば、社会科学の論文の方が演劇の脚本よりも相応しいであろう。むろん、さまざまな局面で徹男が葛藤に苦悩する姿が印象深く描かれており、それは論文で書けるものではない。けれども、脚本全体を通して、やや図式的な印象を与えることも事実である。最初は組合も存在しない工場で、次第に皆が労働者の自覚に目覚めてゆき、最後にはストライキに参加するという単線的な過程は、それを如実にあらわしているであろう。

だが、家族との葛藤、そしてそれをふっきろうとしたときに道子との間であらわになる、「なる」ことへの複雑な思いは、この脚本を図式や説明で終らせていない。階級闘争へ向けた主体の変革は、ただその当人が変化するだけではなく、彼を取り巻く人々との関わり方を根本的に変化させずにはおかない。それはとくに「敵の階級」を「心の底から憎む」という心的志向を要求し、その憎しみが、闘争を維持する精神的な支柱となるのである。こうした主体の変革のあり方に、作者の鈴木は道子の目を通して疑いの目を向けている。道子が徹男に対して持つ羨望と恐れは、階級闘争が過激化する際にはつねに根本的な形であらわになる普遍的な心理であるといっても過言ではない。この道子の問いかけに、徹男は答える言葉を持っていない。だが、こうした問いかけがなされたことそれ自体は、確かに、自立演劇の実践が深度を増していたことを示していると言えよう。

以上、大日本印刷における鈴木政男の実践を追った。



## まとめ

以上、終戦直後の、労働者による演劇実践について検討してきた。

労働者がみずからの日常を描く。そのとき何処に眼を向け、日常の何を描くのか。これは簡単なように見えて、実はきわめて困難な問いかけである。当時、とくに職業演劇の人々の間で広まっていた考え方は、次のようなものである。すなわち、労働者は、労働者としての生活を描かなければいけない、しかるに労働者とは生産現場で働く者であり、生産現場とは資本主義の矛盾が集中する場所である、よって、労働者がその生活の中心たる生産現場を描けば、資本主義の矛盾を掘り下げることになる。これが、労働者が自覚することの意味である。この考えに従えば、労働者は自分がもつ興味や問題点に従って書く以前に、自らの社会的属性を規定し、その規定に従って作品を作らなければならないことになる。もっとも、この考えにも一定の正当性はあるし、自立演劇の作家が書いた優れた作品でも、労働の現場を描いたものが多い。

だが、そもそも労働者は自己規定する以前に労働者なのであるから、創作以前に、特定の労働者についての観念によって縛られる必要はなく、実際に縛られずに創作がおこなわれている。では、当時自立演劇の作家たちが描こうとしていたものは何であったのか。それは、労働の現場に限られない、地域や家族の日常の風景であり、そこでの闘争であった。したがってそれは、経済関係に限定されない、広い意味での人間関係の変革を描くこととなったのであり、人間についての問いかけとなったのである。堀田の言葉で言えば、「労働者の生きることに悩んでゐる姿及び之と斗つてゐる姿」を見つめ、描くこと、それが、自立演劇をおこなった労働者の目指したものであった。

そしてこれは、演劇による形象化として為される。ところでこの演劇による形象化とはどのようなものか。一般的に言って、演劇は集団でおこなう芸術であり、ある程度の練習期間を必要とする。そしてまた、脚本に書かれてあることを誰でもが演じられるわけではなく、「生活体としてこの〈からだ〉自体で腑におちる」ものにするためには、相応の演技力が必要となる。だが自立演劇では、とくに、演劇経験のない労働者が労働の後の限られた時間で説得力をもって演じることのできるもの、という条件が付くことになる。それはまさに、労働者みずからの生活であり、その生活を演じることは、自分たちの経験からくる説得力を演技に付与する。

労働者の自立演劇では、諸個人の主張や要求が提示され、それと平行して引き起こされる葛藤や苦悩が描かれている。その上で、戦後という新たな時代に相応しい人間関係が模索されているのである。その形象化は、作家と俳優が連携し合い、現実を共に見据えることでひとつひとつ形作る他はなかったものであり、その過程こそ、まさに演劇の持つ教育的意義であったと言えよう。

労働者は、戦争の犠牲となり、職場では合理化の波のなかを揺れ動き、労働組合運動では家族関係に波紋を広げる。こうしたなかで、自立演劇の実践は、それ自体が、戦後という時代にあってわれわれ労働者とはいかなる存在か、という問いかけであった。そしてその問いを投げかける行為が彼らにとっての表現なのであった。

注(1) 三川八十一「蹉跌と錯誤を越えて」『テアトロ』1951年10月, pp. 24-25。

(2) 同前, p. 25。

(3) 下村正夫『新劇』岩波書店, 1956年, p. 87。

(4) 八田元夫『自立演劇入門』真理社, 1948年, p. 57。

(5) 同前, pp. 57-58。

(6) 村山知義「書かれたわけ」『労働者』第5号, 1947年3月, p. 26。

(7) 同前。

(8) 同前。

(9) 同前。

(10) 井上理恵「堀田清美『運転工の息子』(三幕)」日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲—現代戯曲の展開』社会評論社, 2002年, p. 33。

(11) 土方與志「堀田清美君」『労働者』第5号, 1947年3月, p. 26。

(12) 八田元夫「自立演劇五〇年度の課題」『日本演劇』1950年2月, p. 79。

(13) 同前。

(14) 木下順二・鈴木政男「対談 演劇論叢」『テアトロ』1949年6月, p. 33。

(15) 同前, p. 44。

(16) 藤田富士男「鈴木政男『人間製本』」日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲 現代戯曲の展開』社会評論社, 2002年, p. 73。

(17) 鈴木政男「この道多難 —大日本印刷演劇部の回顧—」『テアトロ』1947年1月, p. 36。

(18) 同前。

(19) 同前。

(20) 同前。

(21) 同前。

(22) 同前, p. 37。

(23) 同前。

(24) 鈴木政男「人間製本」『テアトロ』1949年3月, pp. 8-9。

(25) 同前, p. 20。

(26) 同前, p. 25。

(27) 同前, p. 30。

(28) 同前, p. 34。

(29) 同前, p. 40。

(30) この箇所は、『現代日本戯曲大系2』（三一書房, 1971年）に収められた「人間製本」から引用した（pp. 37-38）。『テアトロ』版では、二人の会話の間にアナウンスの声が入る。だが、会話の内容自体はほぼ一緒である。

(31) 前掲「対談 演劇論叢」, p. 40。